

Questo documento è la versione post-print del contributo di Cristina Zampese «*Video meliora proboque*». *Da Ovidio a Boiardo, passando per Petrarca*, apparso nel n. 97 (2018), 2 della rivista «Studi e Problemi di Critica Testuale». Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

VIDEO MELIORA PROBOQUE. DA OVIDIO A BOIARDO, PASSANDO PER PETRARCA¹

Il modello ovidiano, programmaticamente esibito nella lirica boiardesca (a partire dal titolo *Amorum libri tres*),² esercita anche nel poema un'influenza molto significativa, per quanto condivisa con quella di altre letture privilegiate, Virgilio e Stazio *in primis*. Si tratta di una frequentazione libera e diretta, di tipo umanistico, estesa a

¹ Edizioni di riferimento: le opere di Ovidio si citano dall'edizione *Ovid in six volumes*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press - London, Heinemann, 1977²-1989²; i *Rerum vulgarium fragmenta* da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004²; le opere di Boiardo rispettivamente da M. M. BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll. e IDEM, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Scandiano, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Novara, Interlinea, 2012; il *Furioso* da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2013². I corsivi sono sempre miei.

² «De [...] tribus libris, titulus quos signat Amorum, / elige, quod docili molliter ore legas.» (*Ars amatoria* III 343-344, in *Ovid in six volumes*, op. cit., vol. II, p. 142).

quasi tutta l'opera del sulmonese³ e priva di intenzioni moralizzanti; ma non chiusa alle altre modalità di fruizione che la cultura contemporanea proponeva.⁴

Canto ovidiano per eccellenza, il XXIV del primo libro ci presenta Orlando impegnato in imprese di valore mitico, alle quali era stato però introdotto a partire da un contesto cortese-cavalleresco. Ricordiamo brevemente la vicenda: una donzella uscita da un boschetto propone al paladino «la maggior ventura / Che abia la tera e tutta la marina»,⁵ da affrontare con l'aiuto di un libro di istruzioni e di un corno magico. Il cavaliere naturalmente accetta e suona il corno una prima volta, provocando la comparsa di due tori ferocissimi, che deve aggrogare per poter poi arare «come biolco»⁶ la terra che scoprirà di dover seminare con i denti strappati al dragone evocato dal secondo suono del corno. Non occorre dire che da quella semente uscirà una schiera di terrigeni, in scenografica emersione a partire dalle penne dei cimieri.

Posto di fronte a queste sfide, Orlando assomma in sé e addirittura supera i pregi di Cadmo e di Giasone nelle rispettive imprese ovidiane.⁷ Ma il tessuto intertestuale dell'episodio è in realtà molto più complesso, frutto di un raffinato meccanismo combinatorio che Boiardo mette in atto in alcuni dei passi più impegnativi dell'opera; mentre in altre occasioni – all'inverso – sottopone uno spunto, specialmente classico, a un processo di diffrazione, cioè ne moltiplica il riuso in episodi diversi, che così entrano in relazione reciproca.

Quando il paladino suona per la terza volta il corno, compare inaspettatamente una vivace cagnolina, che la donzella dichiara capace di cacciare il magico cervo della Fata del Tesoro, perpetuo produttore di corna d'oro massiccio: Orlando con il suo valore ha meritato tanta ricchezza, e forse anche l'amore della Fata.

³ Per il poema, rimando al ricchissimo commento di Antonia Tissoni Benvenuti (*L'Innamoramento de Orlando*, op. cit.) e ai contributi di altri studiosi che saranno via via indicati nelle note. Per apprezzare la lunga fedeltà ovidiana di Boiardo, fin dagli esordi latini, si veda la recente e fondamentale monografia di TIZIANO ZANATO, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015, *passim*.

⁴ Cfr. CRISTINA MONTAGNANI, *La tradizione quattrocentesca di Ovidio nel commento al Teseida di Pier Andrea de' Bassi*, in EADEM, «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004, pp. 27-49; e, per la probabile fruizione del fortunato volgarizzamento trecentesco di Arrigo Simintendi, CRISTINA ZAMPESE, «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994, p. 256.

⁵ MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, op. cit., I xxiv 19, 4-5, p. 662.

⁶ Ivi, I xxiv 39, 2, p. 671.

⁷ Narrate nel terzo e nel settimo libro delle *Metamorfosi*. L'episodio boiardesco è fra i più studiati: rimando per l'analisi al commento di Antonia Tissoni Benvenuti.

Il passaggio al XXV canto riporta dunque circolarmente all'inizio dell'avventura, recuperandone l'atmosfera bretone, esplicitamente morganiana, ma in chiave per ora lieve e giocosa:⁸

La cuccia il caccia in pista con tempesta
Sei giorni intègri, e al setimo s'aresta,⁹

tanto che il paladino ne esce serenamente:

Orlando sorridendo l'ascoltava
Et a gran pena la lasciò fenire,
Perché esso le ricchezze non curava,
Qual gli ebe la dongiella a proferire.¹⁰

C'è una valenza ironica nella sproporzione fra la dimensione mitica delle prove e il nuovo contesto; una valenza analoga a quella che Gian Biagio Conte individua nel riuso dell'*incipit* dell'*Eneide* che apre la divertita dichiarazione di poetica degli *Amores* ovidiani:

arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus - risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.¹¹

Ma lo scarto produce anche, nella narrazione boiardesca, due effetti di amplificazione. Il primo è che la prodezza di Orlando ne risulta innalzata a un livello mitico, come avviene anche nelle altre avventure di matrice classica; il secondo è che, in questa particolare circostanza, la conclusione romanzesca consente all'eroe di ribadire il suo disinteresse per i beni materiali.

Un ragionamento sulla memoria ovidiana nel poema boiardesco deve tener conto del fondamentale studio di Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto*:

⁸ Ben diversamente seri si faranno i problemi di Orlando nei successivi contatti con il mondo di Morgana.

⁹ MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, op. cit., I xxv 10, 7-8, p. 684.

¹⁰ *Ibidem*, I xxv 13, 1-4.

¹¹ *Amores* I i 1-4 (*Ovid in six volumes*, op. cit., vol. I, p. 318); Conte sottolinea la «sperequazione tra la funzione (stile e tono)» che l'*incipit* di stampo virgiliano «ha nel contesto di cui originariamente fa parte e il sistema stilistico del nuovo testo in cui è tratto. Mancando l'adeguamento fra il materiale innestato e il contesto organico, ognuno dei due elementi continua a proporre se stesso secondo la propria specificità qualità: e quindi l'uno risulta in scarto rispetto all'altro.» (GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo. Virgilio. Ovidio. Lucano*, Torino, Einaudi, Prima edizione riveduta e aggiornata, 1985, pp. 64-65).

‘leggerezza’ e *disincanto*,¹² che invita a riconoscere fra questi due autori profonde analogie di poetica. L’influenza esercitata sul *Furioso* dal modello ovidiano (non solo delle *Metamorfosi*) «investe la concezione stessa del genere e la funzione del narrare in prima persona»;¹³ mentre non condiziona l’organizzazione strutturale del poema, che obbedisce a leggi proprie e diverse benché - già a partire dai commenti cinquecenteschi - le *varie fila* ariostesche siano state ripetutamente accostate al congegno del *carmen perpetuum*.¹⁴

Alcuni fra gli aspetti rilevati dalla studiosa potrebbero essere utilmente indagati anche nell’*Inamoramento*.¹⁵ Mi limito al solo esempio dell’apostrofe al pubblico, che diventa cifra tipica di Boiardo, dal realismo mimetico del celeberrimo e reiterato invito «Tirative davanti ed ascoltati»,¹⁶ a effetti di gustoso straniamento:

Se vi racorda, e’ fu quando el torniero
Se fece sotto al monte di Carena:
Scordato a voi debbe esser de ligiero,
Che io che lo scripsi lo ramento a pena!¹⁷

Ma in questo canto più non dico avante,
Che quello asalto è tanto faticoso
Che, avendo a dirlo, anch’io chiedo riposo.¹⁸

Io ve ho contato la battaglia scura
(Che ancor me trona in capo quel rumore!)
De Sacripante [...] ¹⁹

Quest’ultimo proemio ci offre lo spunto per discutere un altro meccanismo spesso ricondotto all’influenza ovidiana, l’organizzazione della materia a ‘scatole cinesi’ in

¹² «Italianistica», XXXVII, 2008, pp. 13-42; e cfr. anche RAFFAELE RUGGIERO, «*Ne bis in idem*». Ariosto legge Ovidio due volte, ivi, pp. 43-62.

¹³ MARIA CRISTINA CABANI, *Ovidio e Ariosto: ‘leggerezza’ e disincanto*, op. cit., p. 14.

¹⁴ Ivi, pp. 22-24; tuttavia, «mentre il *Furioso* è effettivamente una trama serrata di lunghissimi fili, le *Metamorfosi* sono un *patchwork*, un grande *collage* tenuto insieme da deboli collanti.» (ivi, p. 24).

¹⁵ Già indicava alcune linee di indagine DENISE ALEXANDRE-GRAS: «Bien de traits reconnus à Ovide pourraient s’appliquer à Boiardo. Ainsi l’éclectisme dans la pratique de genres littéraires différents, le génie d’amalgamer des sources multiples, l’importance donnée à l’amour et à l’infidélité, l’attraction intime pour l’instable, le mouvant et le dynamique.» (*La métamorphose dans le Roland Amoureux de Boiardo*, in *Poétiques de la métamorphose*, sous la direction de Guy Demerson, Institut d’études de la Renaissance et de l’Âge classique, Saint-Etienne, Publications de l’Université, 1981, pp. 129-143; il passo citato si trova nella n. 3 di p. 53).

¹⁶ MATTEO MARIA BOIARDO, *L’Inamoramento de Orlando*, op. cit., II viii 2, 3, p. 1011; il verso è sostanzialmente replicato a II x 2, 1, p. 1061 (varia nella desinenza di «ascoltate»).

¹⁷ Ivi, III v 48, 1-4, p. 1711.

¹⁸ Ivi, I v 83, 6-8. p. 197.

¹⁹ Ivi, I xii 1, 1-3, p. 359.

alcuni segmenti narrativi, ossia l'inserzione delle novelle. Nella medesima ottava Boiardo dichiara infatti, con repentino stacco tonale:

Più quella cruda voce non me dura,
E dolcemente canterò de amore,²⁰

perché si accinge ad adempiere alla promessa fatta nella chiusa del canto precedente:

Ma questo canto più breve vi trato,
Però che l'altro vi fia prolungato
Nel racontar d'una longa novella,
Che a narrar prese questa damigella.²¹

La narratrice è Fiordelisa, impegnata a intrattenere il suo compagno di viaggio Ranaldo con la storia agrodolce di Tisbina, Iroldo e Prasildo.²² Come i lettori dell'*Inamoramento* ben sanno, di lì a poco Fiordelisa verrà sottratta all'amato Brandimarte da un susseguirsi di turpi incontri²³ (fino al successivo scioglimento positivo offerto dall'*entrelacement*);²⁴ e un'altra narratrice, Leodilla, tenterà di confortare lo stesso, inconsolabile Brandimarte con il racconto delle proprie mirabolanti calamità.²⁵

²⁰ *Ibidem*, I xii 1, 5-6.

²¹ Ivi, I xi 53, 5-8, p. 358. La novella occupa l'intero canto xii del primo libro.

²² La riassumo molto brevemente, per comodità del lettore. Tisbina e Iroldo vivono un amore felice fin quando un altro giovane, Prasildo, si innamora perdutamente di lei, che - d'accordo con Iroldo - spera di poterlo allontanare definitivamente affidandogli una missione disperata: egli otterrà l'amore che desidera se saprà riportare un ramo dall'albero del Giardino di Medusa. Quando Prasildo torna, inopinatamente vittorioso, i due amanti decidono con grande dolore di onorare la promessa, ma anche di lasciare la vita per effetto di un veleno che subito assumono. Quando Tisbina si reca da Prasildo e gli rivela di essere vicina alla morte, l'innamorato sgomento non solo rinuncia alla ricompensa, ma decide anch'egli di togliersi la vita. A questo punto la *climax* tragica si interrompe, per l'accorrere del medico che, insospettito dalla richiesta del veleno ricevuta dai due infelici, l'aveva sostituito con un potente ma innocuo sonnifero. Fra Iroldo e Prasildo si accende una gara di magnanimità, e infine il primo si allontana, con le conseguenze che vedremo qui avanti. Ovidio è presente nella parte centrale della vicenda, nella quale si narra la prova di Prasildo (con memoria della visita di Perseo all'Orto delle Esperidi, nel quarto libro delle *Metamorfosi*, e anche dell'analoga fatica di Ercole), ma naturalmente è alluso anche per l'ambientazione babilonese e per il nome della protagonista, che evocano la *fabula non vulgaris* di Piramo e Tisbe (*Metamorphoses* IV 53, in *Ovid in six volumes*, op. cit., vol. III, p. 73: «vulgaris fabula non est», mentre quella narrata da Fiordelisa è «manifesta e aperta»).

²³ Dall'inizio del canto xx del primo libro.

²⁴ Nel canto xxii del primo libro.

²⁵ Richiesta da due pretendenti, Leodilla, figlia del ricchissimo re Manodante, ottiene che venga promessa la sua mano a chi la vincerà nella corsa. Crede infatti di poter condizionare l'esito della gara, perché si sa straordinariamente veloce; ma l'astuto e anziano Folderico induce in tentazione la sua avidità facendo rotolare sfere d'oro, che Leodilla insegue anziché superare nella corsa l'uomo, il quale risulta così facilmente vincitore. La fanciulla non intende però rinunciare all'amore dello sconfitto ma aitante Ordauro, il quale per parte sua trova un modo ingegnoso per frequentarla di

Queste due sequenze, nutrite anche di memoria ovidiana, testimoniano da parte di Boiardo notevole indipendenza e capacità di innovazione sul piano strutturale. Fiordelisa, che riferisce «la historia manifesta e aperta» (I xii 4, 6) dei due innamorati babilonesi, non può immaginare che

i due protagonisti maschili della novella di Tisbina – ma non Tisbina stessa – non rimarranno confinati in questo racconto secondo, ma diventeranno essi stessi personaggi del poema a partire dal canto xvii del I libro. Questo è molto significativo, e non solo perché Prasildo e Iroldo diventano testimoni viventi della veridicità di Fiordelisa: l'interesse risiede soprattutto [...] nel loro essere dentro l'avventura e fuori di essa, così come il pubblico è chiamato, dalle allusioni a testi noti, a essere a un tempo fuori dal racconto e dentro di esso, puro spettatore e contemporaneamente protagonista.²⁶

Con questa osservazione, che è funzionale anche al nostro discorso, Edoardo Fumagalli si riferisce nello specifico alla rielaborazione della memoria di altre *Metamorfosi* (l'*Asino d'oro* di Apuleio), che innervano il complesso tessuto intertestuale della vicenda.²⁷ Tisbina esce poi di scena sulla scorta di una massima ovidiana, «successore novo vincitur omnis amor»,²⁸ rielaborata con leggerezza civettuola da Fiordelisa:

Dapoi Tisbina s'ebe a resentire;
La cosa seppe, sì comme era gita,
E ben che ne sentisse gran martire
E fosse alcuna volta tramortita,
Pur, cognoscendo che quel'era gito,
Né vi è rimedio, prese altro partito.

Ciascuna dama è molle e tenerina,
Cossì de il corpo comme dela mente,
E simigliante dela fresca brina,
Che non aspeta il caldo, al sol lucente.

nascosto dopo il matrimonio, nonostante il marito geloso la tenga strettamente segregata. Ma ancora una volta sarà la cupidigia a vanificare i progetti dei due amanti, che riescono a fuggire insieme, ma poi - rallentati dal carico di tesori che hanno portato con sé - vengono raggiunti e separati da Folderico con un nuovo inganno. Tanto sforzo del marito, però, finisce in nulla, perché l'arrivo di tre violenti giganti ne provoca la morte, mentre Leodilla viene catturata: e questo è l'antefatto che i suoi due compagni di strada, Brandimarte e Orlando, già conoscono. Nella vicenda della gara, la filigrana della corsa di Atalanta (dal decimo libro delle *Metamorfosi*) è esibita da Boiardo con piena evidenza; la seconda parte della storia, invece, contamina spunti plautini e altri più moderni (cfr. CRISTINA ZAMPESE, «*Or si fa rossa or pallida la luna*», cit., pp. 155-159). La novella si colloca fra i canti xxi e xxii del primo libro.

²⁶ EDOARDO FUMAGALLI, *Osservazioni sulla novella boiardesca di Tisbina* (Inamoramento de Orlando, I xii), «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XXXIII, 2009, pp. 51-66, alla p. 55.

²⁷ Va sottolineato che il modello apuleiano è particolarmente rilevante in questi versi, a partire dal *topos* del racconto che allevia le fatiche del viaggio (il «portare a cavallo» della novella di Madonna Oretta, *Decameron* VI 1).

²⁸ *Remedia amoris* 462 in *Ovid in six volumes*, op. cit., vol. II, p. 103.

Tutte siàn fatte comme fu Tisbina,
 Che non volse bataglia per niente,
 Ma al primo assalto subito se rese,
 E per marito il bel Praseldo prese.²⁹

La narratrice, o meglio l'autore malizioso (solo ora il lettore attento se ne avvede!), aveva indotto Tisbina in preventiva contraddizione, e proprio nella dichiarazione accorata del tragico proponimento di morire:

Io foi e son tua anchor, mentre son viva,
 E sempre sarò tua poi che fia morta,
 Se quel morir de amor l'alma non priva,
 Se non è al tuto di memoria tolta.
 Non vòl che mai si dica, o mai si scriva:
 "Tisbina senza Hiroldo se conforta".
 Vero è che de tua morte non mi doglio,
 Perché ancor io più in vita star non voglio.³⁰

Leodilla, che narra direttamente di sé (in questo più simile a una delle *heroides*), ha una sua parabola diegetica nella vicenda principale, dalla liberazione dai giganti ladroni ad opera di Brandimarte e Orlando, all'exasperazione del paladino, ben lieto di consegnarla al sopraggiunto Ordauro perché gli pare «ale spalle aver l'ortica».³¹ La successiva agnizione del fratello, che porta a riunire la famiglia del re Manodante,³² lega Leodilla a una linea affettivamente privilegiata tanto per Boiardo quanto per Ariosto, quella appunto di Brandimarte e della sua Fiordelisa. Anche la malmaritata moglie di Folderico è pertanto personaggio «dentro e fuori» la cornice della sua avventura,³³

Che historia non fo mai cotanto bela!
 Voi la sapeti e più non la vuò dire.³⁴

Un'indagine estesa su similarità di attitudini e di tecniche potrà, e anzi dovrà, essere ripresa. Ora, però, vorrei piuttosto concentrare l'attenzione su un luogo circoscritto e molto particolare. Siamo alle prime battute del poema, e già sono chiare le

²⁹ MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, op. cit., I xii 88, 3-8 e 89, pp. 393-394.

³⁰ Ivi, I xii, 54, p. 382.

³¹ Ivi, I xxv 20, 4, p. 689.

³² Leodilla accoglie nella reggia Brandimarte, appena riconosciuto da Manodante come il figlio che gli era stato rapito da piccolo dal servitore Bardino (MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, op. cit., II xiii 46-49, pp. 1144-1145).

³³ Con ulteriore, sapiente *variatio*, la narrazione è suddivisa in due diversi momenti, separati da un realistico ritorno all'azione principale: Leodilla sospende infatti il racconto, rendendosi conto che i suoi ascoltatori sono distratti da altri impegni (MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, op. cit., I xxi 69, p. 609).

³⁴ Ivi, II xiii 48, 2-3, p. 1145.

conseguenze dell'ingresso di Angelica nell'orizzonte di tanti guerrieri, cristiani e pagani, riuniti per la Pasqua Rosata; ma solo Orlando realizza con lucidità la portata del proprio sconvolgimento interiore:

Al fin dele parole inginocchiata
Davanti a Carlo attendia risposta.
Ognon per maraviglia l'ha mirata,
Ma sopra a tutti Orlando a lei s'acosta
Col cor tremante e con vista cangiata,
Ben che la volontà tenìa nascosta
E talhor li occhi ala terra bassava,
Che di sì stesso assai se vergognava.

“Ahi pacio Orlando!” nel suo cor dicia
“Comme te lassi a voglia trasportare!
Non vedi tu lo error che te disvia
E tanto contra a Dio te fa fallare?
Dove mi mena la Fortuna mia!
Vedome preso e non mi posso aitare;
Io che stimava tutto il mondo nulla,
Santia arme vinto son da una fanciulla.

Io non mi posso dal cor dipartire
La dolce vista de il viso sereno,
Perchè io mi sento sancia lei morire
E il spirto a poco a poco venir meno.
Hor non mi vale forcia né lo ardire
Contra de Amor, che m'ha già posto il freno;
Né mi giova saper, né altrui consiglio,
Che io vedo il meglio et al pegior m'appiglio.”³⁵

In una rete di memorie letterarie, che Antonia Tissoni Benvenuti ha messo in luce nel suo commento, e sul prevalente tessuto petrarchistico e stilnovistico dei versi, spicca - in chiusura del lamento di Orlando - la citazione quasi perfetta di *Rerum vulgarium fragmenta* 264, 136: «et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio» (: *consiglio*, 135), sulla quale torneremo fra un momento.³⁶

³⁵ MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, op. cit., I i 29-31, pp. 23-25.

³⁶ Anticipata dalla memoria della medesima canzone («e 'l lume de' begli occhi che mi strugge / [...] / mi ritien con un freno / contra chui nullo ingegno o forza valme»: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., 264, 77-80, p. 1041) nei versi immediatamente precedenti dell'ottava. Su analoghi, rarissimi «prelievi fedeli di *memorabilia* petrarcheschi» da parte di Ariosto si veda MARIA CRISTINA CABANI, *Esibire o nascondere? Osservazioni sulla 'citazione' nel Furioso*, «Parole Rubate», VII, 2013, pp. 13-25, alle pp. 19-20.

Di fronte all'indicibilità del sentimento, qui e altrove, Orlando petrarcheggia.³⁷ Si tratta di un codice espressivo sostitutivo, non di un ornamento del discorso amoroso, del quale il paladino non è capace. Nell'unica infatuazione deviante rispetto all'ossessione per Angelica, l'attrazione per la scaltrita Orrigille, egli non trova invece risorse letterarie, e parla «come insoniato»:

La dama ben s'accorse incontinente,
Come colei ch'è scorta oltra misura,
Che quel Baron d'amor è tuto ardente:
Onde a infiammarlo più pone ogni cura,
E con bei mòti e con faza ridente
A ragionar con sieco lo assicura,
Però che 'l Conte, ch'era mal usato,
D'amor parlava come insoniato.

Mille anni pare a lui ch'asconde il sole,
Per non avere al scur tanta vergogna,
Perché, ben che non sapia dir parole,³⁸
Pur spera de far fati ala bisogna;
Ma sol quel tempo d'aspetar gli dole,
E fra sé stesso quel giorno rampogna,
Qual più de gli altri gli par longo assai,
Né a quella sera crede gionger mai.³⁹

Le conseguenze non tardano. La donna approfitta della momentanea vulnerabilità emotiva di Orlando per fargli credere di poter contemplare Inferno e Paradiso attraverso un varco sulla sommità di una rupe; e lo lascia scornato e *smemorato*:

Cossì dicendo, volta per quel prato,
E via fogiendo va la falsa dama.
Rimase il conte tuto smemorato,
E sé fuor d'intelleto e pacio chiama,
Ben che serìa ciascun stato ingannato,
Ché di ligier si crede a quel che s'ama;
Ma lui la colpa dà pur a se stesso,
Lochio e balordo nomandosi spesso.⁴⁰

³⁷ Cfr. anche «Sono hora quivi, o sono in Paradiso?» (MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, op. cit., I iii 70, 6, p. 118), che condensa la quinta stanza di *Chiare, fresche et dolci acque*.

³⁸ E più avanti, nel corso di un successivo incontro: «E con la dama sol d'amor favela, / ben che fosse mal scorto e zozo amante» (ivi, II iii 66, 3-4, p. 892).

³⁹ Ivi, I xxix 47-48, pp. 793-794.

⁴⁰ Ivi, I xxix 52, p. 795.

Anche nei confronti di Ranaldo, creduto ucciso al ponte di Aridano, l'ingorgo di affetto e senso di colpa richiederebbe una 'lingua' specializzata, che non è fra le «molte lingue e molte ch'avea pronte»⁴¹ il paladino:

Il franco Conte a quel dolce parlare
A poco a poco si venìa piegando
E destinava adietro ritornare.
Oltra quel ponto d'intorno guardando
L'arme cognobe che solia portare
Il suo cugin Ranaldo; e lachrymando
"Chi m'ha fatto" dicea "cotanto torto?
O fior d'ogni Baron, chi te m'ha morto?

A tradimento qua sei stato occiso
Dal falso malandrin sopra quel ponte!
Ché tutto 'l mondo non t'avria conquiso
Se tieco avesse combatuto a fronte!
Ascoltemi, Baron, dal Paradiso
Ove hor tu dimori, odi 'l tuo Conte
Qual tanto amavi già, bench'uno erore
Comesse a torto per soperchio amore!

Io te chiedo mercié, dame perdono,
Se io te offese mai, dolcie germano!
Ch'io foi pur sempre tũo, come hor sono,
Ben che falso sospeto et amor vano
A bataglia ce trasse in abbandono
E l'arme gelosia ce pose in mano;
Ma pur sempre te amaĩ ed anchor amo:
Torto ebe tieco, et or tuto me'l chiamo.

Che fo quel traditor lupo rapace
Qual ce ha vetato insieme aritornare
Alla dolce concordia e dolce pace,
A i dolci basi, al dolce lachrymare?
Questo è l'aspro dolor che mi disface,
Ch'io non posso con tieco ragionare
E chiederti perdon prima ch'io mora:
Questo è l'affanno e doglia che m'acora!"⁴²

Le allusioni più evidenti rimandano almeno al sonetto 205 del *Canzoniere* di Petrarca, *Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci* e alla canzone *unissonans* 206, *S'i' 'l dissi mai*: il primo, un colloquio con l'anima; l'altra, un *escondit*. I due testi fanno

⁴¹ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, op. cit., XXIII 110, 3, p. 782. Ii iii

⁴² MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*, op. cit., II vii 50-53, pp. 1004-1006.

parte di un gruppetto strettamente coeso (203-206),⁴³ nel quale la buona fede dell'io lirico è messa in discussione.⁴⁴ Sulla possibilità che così uniti li leggesse anche Boiardo faremo qualche considerazione più avanti; per ora limitiamoci ad osservare nel verso «*torto ebe tieco, ed or tutto me 'l chiamo*» (52,8) il raffinato utilizzo dell'allitterazione, già marca del pentimento di stampo petrarchesco nell'ottava che introduce il soliloquio dal quale siamo partiti: «che di sì stesso assai se vergognava».⁴⁵

Ma torniamo al congedo della canzone *I' vo pensando, e nel penser m'assale*:

Canzon, qui sono, ed ò 'l cor via più freddo
de la paura che gelata neve,
sentendomi perir senz' alcun dubbio:
ché pur deliberando ò volto al subbio
gran parte omai de la mia tela breve;
né mai peso fu greve
quanto quel ch' i' sostengo in tale stato:
ché co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio,
et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio.⁴⁶

L'ultimo verso corrisponde, come è noto, alla consapevole constatazione di Medea:

excute virgineo conceptas pectore flammās,
si potes, infelix! si possem, sanior essem!
sed trahit invitam nova vis, aliudque cupido,
mens aliud suadet: video meliora proboque,
deteriora sequor. [...]⁴⁷

La sentenza ovidiana è tradotta quasi *ad verbum*, e comunque dotata di forte riconoscibilità. Questo contraddice il principio petrarchesco dell'*abstinendum verbis*; un precetto che, nelle *Familiaries*, ruota intorno al triangolo intellettuale Francesco Petrarca – Giovanni Boccaccio – Giovanni Malpaghini. Al giovane segretario, che si

⁴³ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 864.

⁴⁴ È plausibile anche il riferimento a *Rerum vulgarium fragmenta* 220 (*Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena*), 10 e 13 per l'emistichio «che mi disface» (53, 5) in rima con *pace* (3), come osservato da Marco Tizi (in MARCO PRALORAN - MARCO TIZI, *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, p. 225), con decontestualizzazione ancora più violenta.

⁴⁵ MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, op. cit., I i 29, 8 (cfr. qui sopra, p. 7). Il rimando al sonetto proemiale del *Canzoniere* («di me medesimo meco mi vergogno», v. 11) è sottolineato da Antonia Tisconi Benvenuti nella nota a 29.8 (ivi, p. 24).

⁴⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., 264, 127-136, pp. 1042-1043.

⁴⁷ *Metamorphoses* VII 17-21, in *Ovid in six volumes*, op. cit., vol. III, p. 342.

compiaceva di definire «non minus michi quam filius quem genuissem carus [...], et fortassis eo carior»⁴⁸, Petrarca andava infatti insegnando che

[11] [...] curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. [12] In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. [13] Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, *abstinendum verbis*; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Seneca consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius.⁴⁹

Notissime queste righe petrarchesche, come notissimo il dibattito classico sull'imitazione che esse implicano. Un po' meno ricordato, forse, il colpo di scena che chiude la lettera: Malpaghini contesta al maestro di non aver sempre saputo «precedentium vitare vestigia»,⁵⁰ e di avere invece ceduto alla sirena di un emistichio virgiliano nella sesta egloga del suo *Bucolicum carmen*. Il poeta incassa con qualche disagio, e ribalta il biasimo sul destinatario della lettera - Boccaccio, appunto - amico e soprattutto lettore, che non ha saputo avvedersi per primo di quella svista. L'episodio si spiega meglio alla luce di una precedente epistola a Boccaccio, dedicata a illustrare come «longo uso et possessione continua»⁵¹ gli autori più amati siano divenuti una cosa sola con lui; e a sua volta giustifica la sensibilità esasperata di alcuni passi:

[16] Vitam michi alienis dictis ac monitis ornare, fateor, est animus, non stilum; nisi vel prolato auctore vel mutatione insigni, ut imitatione apium e multis et variis unum fiat. Alioquin multo malim meus michi stilus sit, incultus licet atque horridus, sed in morem toge habilis, ad mensuram ingenii mei factus, quam alienus, cultior ambitioso ornatu sed a maiore ingenio profectus atque undique defluens animi humilis non conveniens stature. [17] Omnis vestis histrionem decet, sed non

⁴⁸ *Familiarium rerum* XXIII 19 (*Ad Iohannem de Certaldo, de adolescente suo quo adiutore in scribendo utitur, et nichil adeo correctum cui non aliquid desit*), 6, in FRANCESCO PETRARCA, *Familiarium rerum* libri, a cura di Vittorio Rossi, Umberto Bosco, in IDEM, *Opere*, vol. I, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1975, p. 1231.

⁴⁹ Ivi, 11-13, pp. 1232-1233.

⁵⁰ Ivi, 15, p. 1233.

⁵¹ *Familiarium rerum* XXII 2 (*Ad Iohannem de Certaldo, sepe facilius his scribentem falli que familiariter novit, et de imitandi lege*), 13, in FRANCESCO PETRARCA, *Opere*, op. cit., p. 1139.

omnis scribentem stilus; suus cuique formandus servandusque est, ne vel difformiter alienis induti vel concursu plumas suas repetentium volucrum spoliati, cum cornicula rideamur.⁵²

In quell'occasione, Petrarca stesso si era accorto di involontari plagi nella sua sesta egloga, l'uno da Virgilio e l'altro da Ovidio:

24 [...] sic michi accidebat, ut illi qui apertis oculis amicum coram positum non videt. [25] Erat autem ad hunc modum: "Quid enim non carmina possunt?". Tandem ad me rediens deprehendi non meum esse finem versus; cuius autem esset diuticule hesitavi, non aliam ob causam nisi quia, ut dictum est, iam mea illud in ratione posueram; ad postremum repperi esse Nasonis septimo Methamorphoseos. [26] Et hoc ergo similiter mutabis, ponesque ita: "quid enim vim carminis equet?"; nec verbis, puto, nec sententia versus inferior. Hic igitur nostri sit, si tamen hic ipse vel sic etiam noster est; ille alter ad dominum suum redeat et Nasonis sit; quem illi eripere nec si velim possim, nec si possim velim.⁵³

La stratificazione intertestuale osservata nel verso boiardesco produce un *by-pass*, o *double allusion*, che è proprio una tecnica ovidiana, come è noto agli studiosi del poeta antico.⁵⁴ Boiardo la pratica sottilmente anche negli *Amorum libri*, per esempio quando ravviva la traccia agostiniana celata in filigrana all'allusione petrarchesca della prima terzina, nel sonetto proemiale *Amor, che me scaldava al suo bel sole*:

Ora de amara fede e dolci inganni
l'alma mia consumata, non che lassa,
fuge sdegnosa il puerile errore.

Come rileva Tiziano Zanato,

è interessante osservare come Matteo Maria sappia risalire, tramite taluni luoghi petrarcheschi ispirati alle *Confessioni*, proprio a quest'ultimo testo, cioè come sia in grado di recuperare, contemporaneamente e senza escludere l'uno a favore dell'altro, sia Petrarca sia l'archetipo agostiniano. [...] In *AL I 1 11* si parla dell'amore come di "puerile errore", con ovvio accostamento al "giovenile errore" di Petrarca, ma Boiardo non usa questo aggettivo e lo sostituisce appunto con *puerile*, che unito a *errore* si trova proprio nelle *Confessiones*, VI 4 ("puerili errore").⁵⁵

Ben più largamente di Petrarca, è Ovidio ad autorizzare il procedimento della citazione integrale. Nel suo *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Gian Biagio

⁵² Ivi, 16-17, p. 1140.

⁵³ Ivi, 24-26, p. 1142. Sull'ambiguo rapporto di Petrarca con Ovidio si veda LUCA MARCOZZI, *Petrarca lettore di Ovidio*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di EMILIO RUSSO, numero monografico di «Studi e testi italiani», VI, 2000, pp. 57-106; il riferimento al passo discusso si trova alle pp. 96-97.

⁵⁴ «The practice of by-passing an immediate model to allude to the source on which that model had been drawing», ovvero «the simultaneous allusion to two antecedents, one of which is based on the other» (OVID, *Amores*. Text, Prolegomena and Commentary by JAMES C. MCKEOWN, I, Text and Prolegomena, Liverpool, Cairns, 1987, p. 37; il paragrafo *Double allusion* occupa le pp. 37-45).

⁵⁵ TIZIANO ZANATO, *Boiardo*, op. cit., p. 265.

Conte offre alcuni esempi di intensificazione o di rielaborazione del significato, ottenute dal poeta latino attraverso particolari applicazioni della ripresa letterale.⁵⁶

Nel caso della traduzione quasi perfetta di *Rerum vulgarium fragmenta* 264, la sovrapposibilità è stemperata in parte dalla diversità del veicolo linguistico; ma l'intenzionalità del procedimento è confermata dal fatto che la canzone è seguita da tre sonetti con «chiusa 'a citazione'»,⁵⁷ che culminano nella terribile rivelazione di 267, *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*. Qui il finale sconsolato, «ma 'l vento ne portava le parole», dà consistenza personale e storica a un'immagine poetica di paternità incerta, ma sicuramente illustre.⁵⁸

Tanto nella canzone 264, quanto nella ripresa di *Inamoramento* I i 31, la sentenza ovidiana è collocata, con evidenza lapidaria, nell'*explicit* del discorso; e tuttavia non sappiamo se a Boiardo fosse dato riconoscere il ruolo macrotestuale di spartiacque della canzone in tutta la forza drammatica che vi percepiamo noi. Va infatti tenuto presente che la tradizione manoscritta e a stampa dell'opera, fino a tutto il Quattrocento e oltre, ignora l'assetto del codice *Vat. Lat.* 3195, tranne minime eccezioni (segnatamente i due incunaboli che derivano dall'unica stampa basata sull'autografo/idiografo, la padovana Valdezoco del 1472).⁵⁹ Non si può naturalmente escludere, per quanto l'ipotesi non sia economica, che Boiardo sia stato fra i lettori del ramo minoritario. A far luce su questo aspetto purtroppo non soccorre l'esperienza lirica, nella quale neppure una suddivisione genericamente bipartita della vicenda dei *Fragmenta* agisce sulla struttura degli *Amorum libri*, che è invece appunto ternaria secondo il modello ovidiano.⁶⁰ È possibile, pertanto, che Boiardo

⁵⁶ GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, op. cit., pp. 35-41.

⁵⁷ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 1056.

⁵⁸ Sono state additate varie possibili influenze, compresa quella di Ovidio: «verba puellarum, foliis leviora caducis, / inrita, qua visum est, ventus et unda ferunt.» (*Amores* II 16, 45-46, in *Ovid in six volumes*, op. cit., vol. I, p. 382). Sul valore incisivo degli *explicit* petrarcheschi si veda ARIANNA PUNZI, «ma 'l vento ne portava le parole»: scrivere la fine nei *Rerum vulgarium fragmenta*, «La critica del testo», VI, 2003, pp. 103-154. Al nucleo macrotestuale appena ricordato si aggiunge, naturalmente, l'esperimento dei *versus cum auctoritate* della canzone 70.

⁵⁹ Rispettivamente [Sant'Orso], Leonhard Achates, 1474 e Venezia, Siliprandi, 1477 (*Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, Roma, Istituto poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1965: vol. IV, compilato da Enrichetta Valenziani e Emidio Cerulli, pp. 236-257). Le altre edizioni, compresa la *princeps* del 1470 (Venezia, Vindelino da Spira), «che pubblica la canzone 264 [...] alla fine del libro, appena prima di *Vergine bella*», non solo non riconoscono la bipartizione strutturale, ma addirittura «numerano in modo indipendente, quasi facessero parte di due raccolte diverse, i sonetti e le canzoni» (NADIA CANNATA, *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, «La critica del testo», VI, 2003, pp. 155-176, alla p. 157). Un analogo panorama offre la tradizione manoscritta superstite (ivi, pp. 158-15; e Maddalena Signorini, *Fortuna del 'modello-libro' Canzoniere*, nello stesso fascicolo, pp. 133-154).

⁶⁰ Cfr. TIZIANO ZANATO, *Introduzione*, in MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum libri tres*, op. cit., p. 12. Di grande interesse anche le considerazioni di ITALO PANTANI, nel capitolo *L'età dei canzonieri*

non abbia conosciuto il sottile ma decisivo scarto ideologico che portò Petrarca a spostare, già a partire dalla forma Chigi della sua raccolta, la responsabilità della salvezza all'interno dell'individuo. Certamente, però, aveva colto l'acrasia, lo scacco della volontà tramesso dall'ipotesto ovidiano, al quale poteva attingere direttamente: una tragica impotenza che anzi amplifica - con procedimento che abbiamo visto ben suo - combinandola con la memoria di un altro amore illecito, quello di Mirra:

illa quidem sentit foedoque repugnat amori
et secum: "quo mente feror? quid molior?" inquit.⁶¹

"Ahi pacio Orlando!" nel suo cor dicia
"Comme te lassi a voglia trasportare!
Non vedi tu lo error che te disvia
[...]?"⁶²

La più profonda lacerazione, per la coscienza del paladino cristiano, è quella che non viene detta, e che pure il lettore *intendente* è pronto a integrare con i tormentosi dubbi di Medea:

[...] quid in *hospite* [...] *ureris et thalamos alieni concipis orbis?*⁶³

Un giorno non troppo lontano, servendosi di un'altra penna, San Giovanni avrebbe spiegato ad Astolfo a quale caro prezzo ciò fosse stato imputato al conte di Brava:

renduto ha il vostro Orlando al suo Signore
di tanti benefici iniquo merto;
che quanto aver più lo dovea in favore,
n'è stato il fedel popul più deserto.
Sì accecato l'avea *l'incesto amore*
d'una pagana [...].⁶⁴

del suo La fonte d'ogni eloquenzia. *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 236-257.

⁶¹ *Metamorphoses* X 319-20, in *Ovid in six volumes*, op. cit., vol. IV, p. 82; di nuovo attraverso il filtro petrarchesco - «il fero ardor che mi desvia» - dell'*escondit* *S'i' 'l dissì mai* (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., 206, 21, p. 868; il riscontro è di RAFFAELE DONNARUMMA, *Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, pp. 513-597, alla p. 520).

⁶² MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, op. cit., I i 30, 1-3.

⁶³ *Metamorphoses* VII 21-22, in *Ovid in six volumes*, op. cit., vol. III, pp. 342-344. Ovidio «ha messo al centro della sua opera la comunicazione e le emozioni del personaggio che subisce una transazione o una crisi di identità» (ALESSANDRO BARCHIESI, *Per una lettura delle Metamorfosi di Ovidio*, in *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, a cura di Francesco Citti, Lucia Pasetti, Daniele Pellacani, Firenze, Olschki, 2014, pp. 123-135, alla p. 128).

⁶⁴ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, op. cit., XXXIV 64, 1-6, pp. 1129-1130).